



ENTREVISTA

ARTHUR DAPIEVE – OS FESTIVAIS CARIOCAS DOS ANOS 1980, O BROCK E SEUS DESDOBRAMENTOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Juliana Müller¹

RESUMO: Arthur Dapieve é jornalista, escritor e professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio. Nasceu em 1963, no Rio de Janeiro. Seu primeiro livro publicado foi “BRock: o rock brasileiro dos anos 80”, resultado, como ele mesmo relata, de sua experiência na cobertura jornalística dos feitos musicais de sua geração. Nesta entrevista exclusiva, Dapieve fala sobre o BRock e seus desdobramentos no campo da música popular brasileira até os dias atuais; faz um relato sobre a emergência dos festivais de música ao ar livre na cidade do Rio de Janeiro, onde o rock começou a despontar como ícone da juventude e a chamar a atenção da mídia; e revela a sua visão sobre o contexto que proporcionou a longevidade do Rock in Rio, bem como a formação de sua audiência multigeracional.

PALAVRAS-CHAVE: *Arthur Dapieve. Entrevista. Rock. Festivais de música. Música popular brasileira.*

ABSTRACT: Arthur Dapieve is a journalist, writer and professor at the Social Communication Department of PUC-Rio. He was born in 1963 in the city of Rio de Janeiro, Brazil. His first published book was entitled “BRock: the Brazilian rock of the 80s” which resulted, as he reports, from his experience in covering the news on the musical accomplishments of his own generation. In the following exclusive interview, Dapieve talks about BRock and its outspread in the field of Brazilian popular music to the present day; reports on the emergence of outdoor music festivals in the city of Rio de Janeiro, where rock began to appear as an icon of youth cultures and to attract the media’s attention; and reveals his insight in what concerns the longevity of Rock in Rio music festival as well as the formation of its multigenerational audience.

KEYWORDS: *Arthur Dapieve. Interview. Rock. Music festivals. Brazilian popular music.*

¹ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Jornalista graduada pela mesma universidade. Pesquisadora do Jux – Juventudes cariocas, suas culturas e representações midiáticas (PUC-Rio/FAPERJ). E-mail: juliana_muller_@hotmail.com

Introdução

A entrevista presencial com Arthur Dapieve se traduziu em uma fonte singular na busca por referências sobre o cenário musical e os festivais do Rio de Janeiro nos anos 1980. Esta foi a primeira etapa de um projeto de pesquisa cujo principal objetivo foi identificar os fatores que propiciaram a longevidade do Rock in Rio – festival capaz de atravessar gerações ao longo de mais de trinta anos (1985-2018) e que conta com uma nova edição confirmada para setembro de 2019², na cidade que lhe concede o nome.

Para iniciar a conversa, foram mostrados à Dapieve dois trechos de uma matéria publicada na Revista Veja, em 1975. No primeiro, o também jornalista e produtor musical Nelson Motta, à frente da produção do festival Hollywood Rock realizado naquele ano, na cidade do Rio de Janeiro, descrevia o que a pesquisa considerou um embrião dos modelos adotados pelos festivais contemporâneos:

Primeiro, sem patrocínio não se consegue fazer nada. Lota-se o estádio mas não se obtém lucro. Segundo, tem de haver mais de um espetáculo. No caso da nossa série, dividimos as despesas por 4 e multiplicamos o faturamento por 4. Um show de rock é caro [...]” (REVISTA VEJA, 5 DE FEVEREIRO DE 1975: 67).

78

O segundo trecho procurou ilustrar a dimensão dos desafios enfrentados à época por produtores, artistas e também pelo público, ainda que se tratasse de um evento que já dispunha de um patrocinador privado expressivo – a marca *Hollywood*, da companhia de cigarros Souza Cruz – e de uma considerável estrutura de produção:

Um miraculoso sintetizador Moog, que diziam capaz de produzir sons espaciais jamais ouvidos por qualquer astronauta, pifou no início da apresentação do conjunto Vímana, obrigando o guitarrista Lulu [Santos] a dar uma palavra aos 10.000 jovens que estavam no campo do Botafogo, no Rio, e já começavam a vaiar: ‘Mas tudo bem, tudo bem’. No domingo anterior, o concerto dos Mutantes também não havia conseguido passar de três rápidos números. Um violento temporal oferecia poças fartas para bailados de musicais da Metro, mas inibia maiores demonstrações de rock’n’roll. ‘Mas tudo bem, tudo bem’, repetiam entre si os jovens que se retiravam do show interrompido.

² No momento de conclusão deste trabalho, já havia sido anunciada, através de diversos veículos midiáticos, a realização de uma nova edição do Rock in Rio em 2019, na cidade do Rio de Janeiro. Mais informações sobre o festival em: <http://rockinrio.com/rio/pt-BR>. Acessado em 10/9/2018.

Menor dose de perseverança não se poderia esperar de músicos e público de rock no Brasil. (REVISTA VEJA, 5 DE FEVEREIRO DE 1975:66).

Dapieve começa, então, por mencionar os festivais que apresentavam bandas de rock e derivações do gênero já na década seguinte – os anos 1980 – e que afirma terem marcado a sua formação como jornalista e estudioso do meio musical. Na sua visão, a realização da primeira edição do Rock in Rio, em 1985, teria sido o ponto alto, o gatilho para a organização de outros festivais de grande porte imediatamente posteriores, tais como o Alternativa Nativa (1987) e as novas edições do Hollywood Rock (1988). O Rock in Rio teria, ainda, impulsionado a difusão e profissionalização não só do rock brasileiro, como também de outros gêneros musicais populares no país. Dapieve já havia abordado o tema em seu livro “BRock”:

O sucesso do festival [o Rock in Rio de 1985], que atraiu 1.380.000 espectadores à Cidade do Rock, em Jacarepaguá, fez saltar aos olhos de indústria & comércio uma fatia de mercado até então ignorada: a fatia jovem. ‘Houve uma confluência de interesses entre criadores, público e mídia, nem armação, nem coisa marginalizada’, reflete Arnaldo Antunes. Essa confluência gerou outros festivais, o Alternativa Nativa, o Hollywood Rock, cada um puxando para uma praia mais ou menos nacionalista. O Rock in Rio foi importante, também, como um choque de profissionalismo nas bandas brasileiras. ‘Depois do Rock in Rio, a gente se profissionalizou na marra’, lembra Paula Toller [...] A sedimentação da cultura jovem, do mercado fonográfico e da infraestrutura tecnológica facilitou a vida dos ciclos posteriores, aí incluídos o sertanejo e o da música baiana” (DAPIEVE, 2015 [1995]: 206-207).

79

Na presente entrevista, Dapieve explicita tais perspectivas e as estende a outros movimentos da música popular brasileira, tais como o pop e o funk nacionais.

Entrevista

Juliana Müller (JM): *A partir das suas referências e experiência como jornalista e especialista no cenário brasileiro do rock, de quais festivais realizados aqui, na cidade do Rio de Janeiro, você se lembra?*

Arthur Dapieve (AD): Que eu tenha acompanhado realmente, os festivais que marcaram a minha formação tanto como jornalista, como interessado em música, além do Rock in

Rio foram os Hollywood Rocks – qualquer encarnação dele *[foram sete edições, entre os anos de 1988 e 1996]*. E houve um festival, dedicado especificamente à música, ao rock brasileiro, que é pouco lembrado hoje em dia, que é o Alternativa Nativa. Acho que, em parte por ser só brasileiro, em parte por ter sido no Maracanãzinho, com uma acústica muito ruim, e em parte, também porque, eu não sei dizer - o ovo ou a galinha, quem nasceu primeiro – o Alternativa Nativa era um selo, uma grife vendida pela Mesbla *[loja de departamentos que encerrou suas atividades no Brasil em 1999]*. Então esses são festivais que tiveram várias edições. Eu me lembro de festivais menores realizados no Canecão, mas aí já pegaram um espaço consagrado e só organizaram um show. Mas esses foram festivais que mexeram com muita gente, eram festivais com o Maracanãzinho cheio, a Apoteose e os espaços ocupados pelo Rock in Rio.

JM: *É correto afirmar que o Hollywood Rock de 1975 [mencionado na introdução da presente entrevista] deu origem à série de festivais de mesmo nome iniciada em 1988?*

AD: Sim, eles ressuscitaram o festival. Com um hiato grande mas, formalmente, era o mesmo festival.

80

JM: *Muitos destes festivais deixaram de acontecer...*

AD: Sim, os espaços foram diminuindo ao ponto de, durante um determinado momento, um bom festival de rock na cidade ser qualquer nome que tivesse o antigo Free Jazz, que depois foi TIM *[TIM Festival]*. Porque a Monique *[Monique Gardenberg, produtora do festival]* sempre colocou ao menos uma noite de rock no meio daquilo tudo, então, durante alguns anos, antes dessa volta do Rock in Rio *[o festival teve dois longos hiatos: 1991-2001; e 2001-2011]*, o melhor festival de rock da cidade eram uma ou duas noites, um ou dois palcos, dentro desse festival de jazz, fosse num palco menor ou no palco principal. E o Free Jazz era maravilhoso. As coisas que elas *[as produtoras do evento]* trouxeram, na hora em que trouxeram... Claro, jazz, mas eu me lembro de ter visto Philip Glass também, no Teatro do Hotel Nacional. Era estranho ver um compositor clássico, minimalista, no meio de um festival de jazz. Mas tiveram coragem de bancar e trazer. Elas *[as produtoras do evento]* fizeram também um festival, também nos anos 1980, chamado Tucano Arts, ela *[Monique Gardenberg]* e a Silvinha *[irmã de Monique, já*

falecida] eram muito ativas.

JM: *O Free Jazz foi extinto em função da proibição legal de patrocínio de eventos por parte de marcas de cigarro, não é?*

AD: Sim, durante algum tempo ainda migraram o patrocínio para a TIM. Era um ótimo festival, uma pena. Depois da TIM, ninguém pegou o patrocínio. Poucos ecos, no Rio de Janeiro, sobretudo. Em São Paulo tem mais circulação.

JM: *Fale sobre o Rock in Rio. O que acha desse festival, de sua história, formato e longevidade?*

AD: Eu acho que a longevidade do Rock in Rio se explica porque a família [Medina] é do ramo. O Salomão, pai do Roberto [Roberto Medina, fundador do festival que continua à frente de sua organização] já era do ramo, trouxe o Sinatra. E a Roberta [Medina], filha do Roberto, também claramente nasceu naquilo e é do ramo. Eu não tenho ido às últimas edições mas sei que está bem feito, a questão da organização, há sempre uma preocupação de interagir com a cidade, de criar transporte. Eu me lembro da primeira noite do primeiro Rock in Rio: janeiro de 1985. Foi muito difícil voltar de lá. Muito difícil, eu fui pegar ônibus com o sol nascido, em frente ao autódromo [Autódromo de Jacarepaguá]. E no dia seguinte estava resolvido. Então, assim, não só atrações, escalação mas, também, conseguir uma forma de articulação com as autoridades públicas de modo a fazer com que aquilo funcione, que o festival seja acessível. Essa é uma explicação: profissionalismo. O fato de haver edições em Madrid, em Lisboa, em Las Vegas, é também uma prova de que, com outras exigências burocráticas e de logística, ele também funciona. E eu acho que, embora nem sempre o elenco seja o dos meus sonhos, eu acho que como um homem de publicidade, o [Roberto] Medina, e a Artplan [agência de publicidade pertencente à família Medina] de maneira geral, sempre entenderam para que lado o vento estava soprando. Causavam muita revolta as primeiras apresentações da Ivete Sangalo... Só que é uma atração como essa que viabiliza aquelas atrações alternativas que vão tocar no palco menor. [Ouvia-se] “Mas isso não é rock”. Ora, nunca nenhum festival de rock foi apenas de rock. Assim como o Free Jazz não era apenas de jazz. Então o purismo em relação ao rock me parece sempre um pouco fora do lugar. E

embora isso tenha, em um primeiro momento, me afastado do festival – hoje em dia eu acho que é mais preguiça mesmo– eu entendia perfeitamente o que eles estavam fazendo. Não tem jeito, você tem que abrir para atrações mais pop, até porque muita coisa que a minha geração torceria o nariz como pop, ou seja, de menor relevância, hoje em dia é mais avançado, mais ousado, mais provocante do que o rock feito contemporaneamente. Então eu acho que a longevidade é o profissionalismo deles, não só em relação à plateia, do lado quem está consumindo. Também profissionalismo em relação aos artistas. Porque vir ao Brasil antes do primeiro Rock in Rio era uma aventura, eles *[os artistas]* não sabiam – e isso, conversado com várias das pessoas que vieram ao Brasil, mesmo quando não para um Rock in Rio – eles não sabiam o que iriam encontrar. A fama do país lá fora, por razões infelizmente óbvias, não é muito boa: mal pagador, pilantragem, ladrão. E embora isso não fosse uma prática aqui, no campo do *entertainment*, havia evidentemente toda essa imagem. Eu, durante um tempo, fazia uma lista dos shows que eu tinha visto, shows internacionais. E era a conta gotas. E aí, quando veio o primeiro Rock in Rio, a lista engorda enormemente, de outros festivais também, e artistas vindo isoladamente. Então, esse profissionalismo em relação aos artistas também ajudou a fincar a imagem do festival. É claro que algumas atrações são repetidas, o Guns’n Roses se apresenta sempre, teve uma época no mundo em que o Guns’n Roses só se apresentava no Rock in Rio. Red Hot Chilly Peppers também já é, sei lá, a quarta vez que vem, mas eles sabem que vão ser bem remunerados, vão ter uma plateia, uma estrutura, que já no primeiro *[na primeira edição do Rock in Rio]* a estrutura de palco, a estrutura proporcionada aos artistas estrangeiros era – por falta de melhor expressão – de primeiro mundo. Os brasileiros ficavam um degrau abaixo. Mas, no primeiro Rock in Rio, *[as bandas nacionais]* tinham estrutura quase que nenhuma, e elas também tomaram um choque de profissionalismo. Entre outras pessoas, tanto o Herbert Viana quanto a Paula Toller me falaram que, quando foram se apresentar no primeiro Rock in Rio, pensaram assim: “pera aí, agora a brincadeira é séria, não dá mais para brincar, esse equipamento, um palco desse tamanho”. Os Paralamas nunca se levaram muito a sério, improvisaram, pegaram umas samambaias do camarim e colocaram no palco para fazer figuração. Aquele palco enorme e só quatro caras tocando... Então isso deu um choque de profissionalismo nos nacionais, que por sua vez perderam uma aura mambembe que até fazia parte do romantismo da história. E

estabeleceu um patamar para outros festivais e shows de rock no Brasil. Ao mesmo tempo, criou uma confiabilidade nos artistas estrangeiros. Na biografia de muitas dessas bandas está lá como um dos pontos altos, ter tocado para 300.000 pessoas no primeiro Rock in Rio. Depois o público, por razões de segurança, até foi diminuindo. Mas tocar para 300.000 pessoas, está lá, na biografia do ACDC, de todo mundo que tocou. Então, firmar marca para o público que vem, não só do Brasil, não só do Rio. Eu sempre fico olhando para aquelas bandeiras de outros países da América Latina, sobretudo aqueles que não recebem shows, Uruguai, Paraguai, etc, junto ao público. Tem uma confiabilidade também em relação ao patrocinador, que sabe que a marca é exibida, pelos acordos de transmissão. E com coisas discutíveis, é claro: para mim é inconcebível que o Elton John abra uma noite para Rhianna mas, do ponto de vista mercadológico, a fatia de público do Elton John é muito menor do que a da Rhianna. Então eu acho que são as pernas de confiabilidade explicam a longevidade do Rock in Rio, ao ponto de, hoje em dia, eles *[a organização do festival]* poderem planejar que a cada dois anos tenha *[uma nova edição]*, não é mais “quando der”, como foram as três primeiras edições.

JM: *Compare o Rock in Rio com outros festivais de mesmo porte que você se lembre agora. Você acha o Rock in Rio relevante ou não? Em que sentido? Por quê?*

AD: Sim, é relevante, mesmo quando comparado a festivais estrangeiros. Em termos de estrutura, de atrações, de variedade de ofertas, eles foram aprendendo: a entrada da Rock Street, eles foram acrescentando coisas, raramente tirando, a barraca de eletrônico, o Palco Sunset, é, daí ele ter essa relevância, eu acho que é um festival bem importante mesmo. E a marca, o nome do festival é forte o bastante para, inclusive, ser incongruente quando é no exterior: Rock in Rio – Lisboa. É uma marca, mesmo, Rock in Rio – Las Vegas. E a longevidade realmente é bem impressionante. Outros festivais aqui foram legais mas, por uma razão ou por outra, se fiar só em um patrocinador, uma fábrica de tabaco, cigarros, ou um selo da Mesbla, enfim, acabava capengando. Como ele *[o Rock in Rio]* não tem ligação direta com patrocinador nenhum, vira meio profecia autorrealizável, enfim, a cada nova edição ele se gabarita para fazer a próxima. E para aquela quantidade de gente que envolve, são relativamente poucos incidentes. Dá pouco problema. Tem uma questão mais de batedor de carteira do que de outra coisa ali dentro

da área. Brasil, é difícil. E acho que lá fora também deve ter uma porcentagem expressiva de roubos desse tipo, não tem como não ter, atrai muita gente, as pessoas começam a beber, ficam vulneráveis mas, em termos brasileiros, dá relativamente pouco problema. E a sacada de misturar com coisas da cidade... Ele vai fazer, para uma área que já estava degradada um ano depois, ele vai fazer voltar à vida, ao menos no período do festival. A sacada de fazer no Parque Olímpico [onde foi realizada a edição do Rock in Rio de 2017] é brilhante. Tem uma estrutura ali, ele vai pegar, vai fazer melhor e vai mostrar: isso pode ser isso aqui, um enorme parque de diversões. Então tem muito pensamento estratégico ali. O que eu falava da marca ser forte, porque o Rio está no nome, quer dizer, coloca a cara da cidade, ele nunca pensou em fazer outro no Brasil, tem uma coerência ali, interna, que ajuda a criar público, assim como o carioca sabe que tem que se programar para ir ao Lolla [festival de música Lollapalooza], em São Paulo, o paulista sabe que, se quiser ver certas coisas, vai ter que vir ao Rock in Rio. É bacana, para uma cidade com tantos problemas de autoestima como o Rio de Janeiro. Tem alguém que pensa, que gosta da cidade. Claro, quer ganhar dinheiro, todo mundo precisa, agora, não é só ganhar dinheiro, é oferecer em troca alguma coisa interessante, ao menos para a comunidade que gosta de música popular.

JM: *Qual foi, ou qual é, o papel da mídia na consolidação do BRock?*

AD: Havia jornalistas batalhando pela coisa do rock no Brasil - Ana Maria Bahiana, Nelsinho Motta, Jamari França. Em São Paulo, o Kid Vinil, uma geração ali – e alguns eram músicos também, como é o caso do Kid – que tentava mostrar que rock não era uma forma de lavagem cerebral *yankee* para a cabeça da juventude brasileira - isso para parte do público – e que não era uma coisa de jovens comunistas transviados, para outra parte do público. Porque o rock estava, naquele momento ainda, numa discussão meio antiga, que caía num limbo ideológico, é como se ele fosse ruim para os dois lados mais extremos do espectro. A analogia que eu uso no livro é que ele ganhou passaporte, ganhou nacionalidade brasileira. A gente vive num país em que, mesmo o Gilberto Gil participou de uma passeata contra a guitarra elétrica em São Paulo, no final dos anos 1960. Caetano Veloso, que enxerga muito longe, só viu a passeata de longe... Então, vários medalhões fizeram protesto contra a guitarra elétrica, como se a guitarra elétrica fosse o som, e não

o meio de tocar qualquer som, que depois ela seria adaptada para fazer música baiana. Mas eles fizeram e o Gil, então, que sempre flertou com o rock, participou ali. Então é um país meio esquisito, o Gil não é o único, evidentemente, a ter essa reação. E aí depois de quinze anos ou mais, começou-se a achar que era possível fazer um rock brasileiro, que ele tinha algo a dizer para o Brasil e, pelo contrário, antes de ser alienado ele era muito politizado. Tão politizado quanto a música dos festivais na década de 1960, que se assumia, se dizia tanto de esquerda, e que os roqueiros não se qualificavam muito nessa onda, muito política, de muita crítica ao sistema. Então foi um momento que, além do surgimento de um talento simultâneo, que tem a ver com uma história mais geral, de classe, de onde eles [*os roqueiros*] vieram, também na imprensa ter pessoas receptivas a isso. Mas, no Brasil, periodicamente tem esse negócio... Uma vez eu estava andando na rua, passa um carro, e um garoto assim, tipo os alunos de graduação da PUC, põe assim a cabeça pra fora [*e chama*]: “Ô Dapieve!”. Eu me senti uma celebridade. E aí ele falou: “Poxa, escreve sobre música brasileira!”. E aí o carro foi adiante e eu fiquei pensando: qual seria o conceito dele de música brasileira? Levando em conta que eu estreei com um livro sobre o rock brasileiro dos anos 1980, e aí depois tem o perfil do Renato [*Russo*], mais os textos relativos a rock, música negra, num livro organizado pelo Charles Gavin – 300 discos importantes da música brasileira – é, qual é o conceito de música brasileira que esse cara tem na cabeça? O problema é meu, ou o problema é dele, que lê isso e não reconhece como música brasileira, e isso já nos anos 2000? Então periodicamente tem um xiitismo, uma ortodoxia maluca, que vem não se sabe de onde, porque ela [*a música brasileira*] sempre foi bacana porque incorporou elementos africanos, europeus, é como você rejeitar o chorinho porque as influências são mais europeias, e abraçar só o samba, ou vice-versa. Então o rock sempre padeceu dessa ortodoxia, o rock sempre teve cara de bandido, no dizer da Rita Lee. E aí nos anos 1980 há uma confluência de talento musical e também de gente que escrevia com paixão e conhecimento de causa sobre isso. E aí foi despertando, primeiro, a atenção de canais de comunicação menores, mas logo entrou no radar da Rede Globo, das emissoras de televisão, e aí, desde então a Rede Globo é apoiadora, sócia, parceira, sei lá, do Rock in Rio, o que dá uma visibilidade, realmente, de milhões. Há uma geração fazendo música e uma geração, talvez, até um pouquinho mais velha, reconhecendo aquilo como algo relevante, porque esses três nomes – Ana

Maria, Nelsinho e Jamari –pegaram os anos 1960 ainda, e estão cobrindo música desde então. E eles reconheceram que tinha uma coisa nova ali, escrevendo para *O Globo*, o *Jornal do Brasil*. Em São Paulo também havia personagens assim, só que menos engajados ou ligados ao rock brasileiro, mas que olhavam para o rock do mundo e devolviam lá para o público leitor. Então o despertar da mídia foi fundamental para a consolidação desse rock brasileiro que, no final das contas, foi o que também permitiu a longevidade de um festival como esse [*o Rock in Rio*] e a aparição de outros festivais, porque se não houvesse atrações nacionais eu acho que, também, eles não iriam longe.

JM: *Tem algum ponto negativo que você se lembre, que acha que vale a pena pesquisar, ou considerar, sobre o Rock in Rio?*

AD: Tem uma coisa que me incomoda, são aqueles encontros no Palco Sunset. Porque, assim, é sempre alardeado como uma novidade: fulano vai encontrar sicrano. Olha, em 90% dos casos eles nunca se encontraram porque não iria dar certo. E não dá certo. E aí fica: fulano vai tocar com sicrano... ok, é uma experiência, mas a prática, no meu ponto de vista, mostra que, normalmente, não dá certo. Então vale a pena os 10% que dão certo? Talvez valha mais para uma certa atração midiática que esses encontros exercem: “novidade no Palco Sunset: fulano vai encontrar sicrano. Ninguém nunca tinha pensado”. Então eu não sei se só o encontro justifica musicalmente aquilo, ao invés de fazer shows menores, com as atrações tocando sozinhas. Eu entendo até alguma lógica em tentar juntar dois públicos, ou coisa parecida, mas tudo que eu vi – e eu vi pela televisão – nunca foi muito legal, muito assim: “poxa, eu queria ver fulano tocando sozinho” ou “essa pessoa está estragando o show dessa banda que eu queria”, e tem bandas muito boas, gente muito boa se apresentando ali. Mas isso é menor... Talvez a crítica que possa ser feita seja exatamente à barragem de elogios. Seja o fato de que as coisas ruins raramente ganham muita visibilidade. É, mas eu acho que as coisas ruins são menores, a impressão que eu tenho é essa. Tanto de cobrir quanto de frequentar. Eu acho que a pior edição, do ponto de vista de logística, foi a realizada no Maracanã, em 1991. Foi muito ruim porque o Maracanã não era programado para aquilo. O som, choveu pra burro, virou um charco, aquele negócio, apesar do tablado de madeira. Então foi um erro de logística. Mas, musicalmente, foi muito bom. O acesso para estádio, só pelos túneis subterrâneos, ficaram

cheios d'água, então eu ia trabalhar de bota, de coturno, mas a garotada ficava lá, bêbada, boiando naquele negócio. Então foi meio complicado, o acesso ao Maracanã, complicado, historicamente ruim.

JM: *Em alguns trechos do seu livro “BRock”, você menciona a relevância do Rock in Rio para a carreira de algumas bandas e artistas brasileiros. E para as pessoas? Como você definiria a relevância do Rock in Rio para os jovens brasileiros da geração dos anos 1980?*

AD: Eu acho que se torna uma espécie de relógio, as pessoas, eu acho que medem suas vidas, associam algum momento da vida ao Rock in Rio. Eu vejo isso entre os alunos: “eu fui no de 2013, foi o meu primeiro”, e aí isso acaba pautando – como para outros públicos, a Copa do Mundo, também, é uma espécie de relógio, correndo em paralelo. Os mais recentes, como eu não fui, não marcaram tanto, mas os três primeiros marcam momentos da minha vida. No primeiro eu estou me formando na PUC, havia aulas de verão para você adiantar créditos na graduação naquele tempo. E aí nas noites em que eu não tinha [aula], enfim, eu fui a três noites. Aí no segundo festival, no Maracanã, eu me casei pela primeira vez, logo depois, esperei acabar, a gente esperou acabar para casar. No terceiro eu já trabalhava para a Internet, então claro que isso não é tudo o que aconteceu na minha vida mas tem ligações profissionais e afetivas muito fortes, e acho que para muita gente também. Quando eu vejo, hoje em dia, reportagens que são repetidas a cada nova edição, pais que foram no primeiro levando os filhos, para ver o mesmo show, isso eu acho fascinante, porque é realmente uma passagem de bastão, é, em outra escala, aquela confiabilidade sobre a qual a gente conversava no início. É o pai que sabe que funciona, que pode levar o filho, que não vai ter transtorno. Que na primeira noite pode não funcionar a ligação com o BRT, mas na segunda funciona. É, então, marca afetivamente isso. Pessoas que foram pela primeira vez ao Rock in Rio pelos pais, e os pais já morreram, ou coisa parecida, então tem um calendário afetivo que ele [o festival] vai marcando. Eu imagino que todo grande evento faça isso mas, no caso do Rio, o mais regular é o Rock in Rio. Claro, para outro público o carnaval mas, como o carnaval tem todo ano, tem uma hora que também eu sei que fica embaralhado, você não sabe se foi no carnaval de 2013, no de 2014. Então pauta assim, acho que afetivamente a vida das

peessoas, a descoberta de um artista que eventualmente vai mudar a vida delas, pelo impacto ali, emocional, eu acho que isso fica para as pessoas. Tem o lado do consumo, evidentemente, você pode consumir pra burro, foi melhorando sobre esse aspecto com o tempo. Mas eu acho que as pessoas se lembram mesmo é dos shows que elas viram, de quem elas estavam namorando naquela hora, o que elas estavam fazendo. Por mais que faça parte das acusações: “ah, é um evento só comercial”...É claro que é um evento comercial. Você não coloca tanta gente junta ali, com essas atrações caras, se você não for viável economicamente, se não der lucro para que está produzindo o festival. Agora, não é só isso. A quantidade de camisetas que eu ainda vejo na rua, mesmo adesivos em carro, por mais que os carros sejam trocados, adesivos “Eu fui”, de outras edições, né, como é uma coisa nascida no coração de uma empresa de publicidade, acho que algumas coisas foram muito bem pensadas lá no início, de modo que ainda hoje você tem desdobramentos disso. “Eu fui” é uma coisa de orgulho, a quantidade de gente com as camisetas “Eu fui” de edições e edições.

JM: *No seu livro “BRock” você afirmou que “... o rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 80...” a partir da inspiração no movimento punk inglês e sua atitude “do-it-yourself”. Você poderia detalhar um pouco mais de que forma acredita que se deu essa influência? Se englobou o movimento BRock como um todo, ou somente parte das bandas, em quais artistas ela é mais notada, enfim, você poderia descrever um pouco mais a fundo essa sua tese sobre a influência da filosofia “do-it-yourself” na concepção do BRock?*

AD: Afetou o movimento como um todo. Mas o modo como foi decodificado por cada banda variou, porque rapidamente o punk foi reincorporado pelo *establishment* musical com um rótulo que musicalmente não significa nada, que é *new wave*. Então, Blitz, assim, *new wave*. Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, *new wave*. Agora, Paralamas, Legião, Titãs, mesmo o Barão, que é muito calcado em Rolling Stones, a atitude punk, uma coisa, um som cru, ali, uma ênfase na mensagem, mais do que na forma, em um primeiro momento. E acho que aconteceu aqui, por características locais, algo que aconteceu um pouco no mundo todo. Historicamente, a música, e não só o rock, mas a música como um todo, sempre foi uma coisa de progresso. Compositores querendo fazer coisas cada vez

mais rebuscadas, experimentar novos sons, instrumentistas quererem tocar cada vez melhor. Era como se fosse uma evolução natural. E a música brasileira é muito clara nisso, a música brasileira é muito virtuosa, toca-se muito bem, as letras, ao menos até os anos 1990 as que fazem sucesso são letras muito boas também. Mesmo as músicas brega, e tal, as letras são muito boas como canção romântica. Então você tem uma coisa de melhoria, de evolução técnica, e pessoal mesmo, por intermédio da música. Quando, não a primeira banda punk, mas quando o movimento punk, o *do-it-yourself*, se firma na Inglaterra, de 1975 a 1977, basicamente ele dá um pontapé nesse negócio, dizendo “olha só, a gente não quer nada disso, a gente quer voltar atrás, a gente quer fazer um som tão visceral quanto se fazia lá no início do rock. Então o Led Zeppelin anda de limosine, tem um avião próprio, e a gente não quer essa vida aburguesada”. Isso era absolutamente inédito, não na história do rock mas na música. Eles [*os punks*] falavam: “a gente não quer evoluir não, a gente quer voltar atrás porque a gente acha que a mensagem é mais importante do que a forma”. Então aquelas bandas *hardcore* de São Paulo, no início do movimento punk, e ainda hoje, tipo Cólera, as músicas são deliberadamente toscas, os caras sabem fazer três acordes e toda a obra é feita em cima de três acordes, porque o que importa é uma letra que também é bem simples, para marcar uma posição sobre um aspecto da realidade, uma crítica social, política. Isso teve um grande impacto. Aconteceu na Inglaterra, sobretudo, e teve um grande impacto nesse rock brasileiro dos anos 1980, porque o rock vinha se tornando difícil de ser praticado. Porque o garoto queria tocar mas ele já entrava num mercado em que os caras tocavam como o Lulu Santos, que foi um cara que claramente deu esse passo atrás, digamos assim. Porque o Lulu toca guitarra bem pra burro. E aí tocava guitarra bem pra burro na década de 1970. Quando ele entende o que está acontecendo ele retrocede, ele passa a tocar menos para fazer *new wave*: “Garota eu vou pra Califórnia”, “Como uma onda”... É pouco para o que ele toca. E aqueles caras mais jovens já ficaram fascinados não por Ramones, que era anterior, mas por Sex Pistols, Clash, outras bandas que até desapareceram do radar, bandas punk. Houve essa incursão, essa influência na música brasileira e mundial, mas assim como isso também era inédito na música como um todo, os efeitos disso também foram inéditos na música como um todo. Porque todos os outros gêneros musicais, também, eram pautados por alguma forma de virtuosismo. E aí ao dizer “você não precisa ser virtuosa. Você tem que ter uma

mensagem”, você abre a porteira para determinado tipo de funk, você abre a porteira para o rap, para a música eletrônica pop, então muito do que você escuta, embora não tenha nada a ver com o rock, tem uma marcação desse *do-it-yourself* do punk. Assim como o rock dos anos 1960 tinha criado uma outra revolução, extra rock, também esse *[o punk]* mudou. E, no Brasil, essa informação circulou em dois lugares aparentemente incompatíveis. Um era entre os *boys* da Freguesia do Ó, em São Paulo, na periferia paulista, que eram os punks, digamos assim, mais de raiz, autênticos, que eram pobres. E outro, pelo contrário, era a classe média-alta de Brasília, e de São Paulo, em um primeiro momento, mas que tinham essa informação, porque viajavam para o exterior, os pais trabalhavam no exterior, e aí os dois se encantaram por isso: “olha, a gente não precisa tocar bem, a gente precisa ter uma mensagem”. Numa das primeiras formações, talvez a primeira formação do Legião Urbana, o Renato *[Russo]* demite o guitarrista sob o argumento de que ele tocava bem demais, o Eduardo Paraná, que depois virou um concertista clássico, ele de fato tocava muito bem, o que era ideologicamente incompatível com o projeto da banda. Durante muito tempo todas elas marcaram um pouco o passo por isso. Mas aí o impulso de fazer diferente, de acrescentar novos elementos, acabou preponderando também. Eu me lembro de estar entrevistando o Renato, e ele lembrava de estar ouvindo uns garotos conversando sobre se Legião Urbana era rock ou MPB. E ele aguçou o ouvido, e aí os garotos, depois de discutir um pouco, chegaram à conclusão de que o Legião Urbana era MPB, que rock era Pantera, que era uma banda pesada e que hoje em dia nem é muito lembrada. E o Renato ficou revoltado, porque ele tinha feito uma banda de rock, mas é claro que, com o tempo, foi acrescentando outros elementos, como os Paralamas, etc. Talvez aquele que tenha ficado mais ortodoxo tenha sido o Barão Vermelho, mas ele já era ortodoxo na largada. Então isso, para a música brasileira, foi também um ponto importante, porque aí você permite, vamos dizer assim, que o rap, que o funk à moda carioca, que é um funk bem simplório, embora expressivamente muito forte, desenvolva. Então esse é um reflexo dessa naturalização do rock como música brasileira. Porque aí o cara que faz funk não olha para o rock como uma coisa externa. Ele sabe que o funk também, James Brown, etc, ele sabe de onde veio. Curiosamente, muita gente do rock tem preconceito contra rap e contra funk, é engraçado, muita gente, é impressionante. Eu falo um pouco: “você se lembra de como você era

tratado quando você começou a sua carreira? É a maneira como você está tratando isso”. Esse livro, que na verdade é um *coffee table book*, é muito mais ilustração do que texto, organizado pelo Charles Gavin, tem texto dele, do Tárík de Sousa, os textos são, sobretudo, do Tárík, do Carlos Calado, e quem menos escreveu fui eu. Acho que eu e o Charles fomos os que menos escreveram. E aí são capas de disco – o livro é do tamanho de um LP – chama-se “300 discos importantes da música brasileira” – e aí é um livro caríssimo, papel couchê, etc, e aí me coube, como eu disse, fazer o rock brasileiro, não só os anos 1980, mas desde sempre, e a música negra brasileira de matriz, de origem, de escala americana. Soul, funk, essas variantes todas. E aí eu incluí o único disco da Tati Quebra Barraco, está lá entre os 300 discos importantes. Sendo que o título não são os 300 “mais importantes”, são 300 “importantes” e isso está bem claro no projeto editorial. E nós fizemos alguns debates, no lançamento, e todo mundo questionando por que a Tati Quebra Barraco? E, embora tenha sido uma escolha minha, tanto o Charles quanto o Tárík, quanto o Carlos, falaram que ela era importantíssima, era uma coisa de uma afirmação feminina, quer dizer, “eu sou feia mas estou podendo, eu crio os filhos sozinha”. Ela é da Cidade de Deus, ela se dá o direito de falar sacanagem, não é só o homem que pode falar, quer dizer, é importante. Você pode não gostar, ela desafina, é melodicamente pobre, ritmicamente também não tem invenção mas a mensagem é importante. Então mesmo a Tati fazendo algo completamente diferente de rock, ela indiretamente também consegue fazer por conta do *punk rock* ter feito aquilo. Porque se não fosse o “não” à evolução, o rap talvez nem existisse dessa maneira, e o funk seria uma evolução virtuosa, porque os caras que tocam funk tocam bem pra burro. Os músicos são muito bons. Então tem um impacto na música mundial, e mesmo na música clássica, por incrível que pareça, porque você consegue entender que, às vezes, você pode desenvolver menos ideias, se você tiver ideias fortes para expressar. Então, no Brasil, isso teve um papel, assim, crucial, deu uma sacudida nos artistas anteriores. O Caetano claramente ficou mexido por isso, o Gil também. O Chico, não, o Chico é muito cultor da tradição. Mas o Paulinho da Viola, por exemplo, é um cara que só faz samba e chorinho, mas gosta de rock, ouve jazz. Então isso ajuda a dar uma sacudida também no *establishment*, seja ele qual for, como aconteceu lá fora, né, o *Pink Floyd* [banda de rock britânica formada na década de 1960] foi sacudido violentamente pelo punk. *The Wall*

[álbum do Pink Floyd lançado em 1979] é fruto do elemento punk. É isso, você não precisa tocar melhor, você pode fazer algo pior, mas que ao mesmo tempo expresse melhor o que você está sentindo. Então foi uma coisa meio libertadora. Evidentemente antes disso era impensável você chamar de músico – e tem muita gente que não chama – o cara que trabalha com um computador, uma pastinha, leva lá o computador dele, eu posso até não gostar, pode até não ser o tipo de música que eu ouço a maior parte do tempo, mas eu não vou dizer que esse cara não é um artista, eu estaria sendo pior que o preconceituoso, eu não estaria entendendo o que é arte. E, graças ao punk, isso passou a ser aceitável.

Referências

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.
REVISTA VEJA. São Paulo: Editora Abril, 5 de fevereiro, 1975, p.66-67.